مقدّمة نظريَّة لشعريَّة "قصيدة النَّثر"

أحمد شحوري*

المقدّمة:

تهدف المقاربة، في هذا البحث الموجز، إلى بحث بعض الإشكاليَّات الَّتي تدور على شعريَّة "قصيد النّثر" في الشّعر العربيّ الحديث، وإبراز الخصائص الَّتي تُميّز جماليَّتها الفنيّة لكونها شكلًا من أشكال التَّحوُّل العميق في المشهد الشّعريّ العربيّ يستند إلى قيمٍ فكريَّةٍ وفنّيّةٍ تُغاير ما كان سائدًا من قيمٍ قام عليها الشَّكلان العموديّ والتَّفعيليّ؛ ولاسيَّما أنَّ المعارضين لها ينطلقون من أصولٍ وقيم فنّيّةٍ تقليديَّةٍ يحسبونها ثابتةً مطلقةً، ويُريدون تعميمها على الكتابة الشّعريَّة الَّتي تتّصف بالحركيَّة والتَّحوُّل والانفتاح.

ولعلَّ من أبرز الأسئلة الَّتي تُثار حول حركة هذه التَّجربة الجديدة – بعد أسئلة المشروعيَّة وأسئلة الأصول والنَّشأة – أسئلة الجماليَّة النَّصّيَّة وأسئلة المفاهيم والضَّوابط الفنّيّة، وأسئلة التَّشكيل النَّصّيّ والإبدالات النَّظريَّة والنَّصّيَّة الَّتي يقترحها شعراؤها في مجال الإيقاع واللُّغة الشّعريَّة.

فمن هذا المنطلق يُمكن أن نُواجه كثيرًا من هذه الأسئلة؛ منها:

- هل تُمثّل قصيدة النَّثر جنسًا أدبيًّا مستقلًّا أو هي جنسٌ أدبيٌّ يدمج الشّعر بالنَّثر؟ أو هي شكلٌ جديدٌ من أشكال الشّعر العربيّ يُجسّد مرحلةً من مراحل تطوّره وإبدالًا جديدًا فيه؟ وهل تُمثّل قطيعةً إبداعيَّةً وفنّيَّة مع المراحل والأشكال الشّعريَّة السَّالفة أو هي استمرارٌ وتحويلٌ لها ضمن فلسفةٍ جماليَّةٍ جديدةٍ؟

1- الحداثة والتُّراث في الشّعر العربيّ المعاصر:

يُعدُّ الشّعرُ من أقدم أشكال التَّعبير الفنّيّ الَّتي عرفها الإنسان؛ فهو جنسٌ أدبيٌّ كونيٌّ مشتركٌ بين جميع الأمم والشُّعوب على اختلافٍ بينها. فقد كان – إلى جانب أشكالٍ فنّيَّة أخرى الغناء والحكي والتَّمثيل والنَّحت... – ضرورةً من ضرورات الحياة الإنسانيَّة ولا يزال. ويتميَّز بارتياده مناطق الوجدان والتَّخيُّل والرَّمز في الإنسان، وبالتَّعبير عن المواقف والمشاعر والصُّور الَّتي تعجز اللُّغة اليوميَّة النفعيَّة الاعتياديَّة عن التَّعبير عنها. فهو يمدُّ الإنسان بحبل نجاةٍ من مأزقيَّة الوجود اليوميّ العابث ليُحرّره من راهنيَّة الواقع المادّيّ المحدود، فيسمو بخيالاته ومشاعره إلى مستوى الإدراك الفنّيّ الوجدانيّ والرَّمزيّ لمظاهر ومواقف ظاهرة وخفيّة في الحياة والطَّبيعة والمجتمع.

ولئن كان هذا النَّمط من الإدراك يتَّسم بالرَّمزيَّة والغموض قياسًا إلى الإدراك العقليّ أو العلميّ الَّذي يتَّسم بالتَّحديد والدّقَّة والوضوح، فإنَّه إدراكٌ يُحقّق اللَّذّة والمتعة الفنّيّتين

الجماليَّتين، ويعكس معاناة الإنسان وقلقه إزاء الغموض والغرابة اللَّذين يكتنفان الكثير من مظاهر الحياة وأسرارها وآفاقها...

إلَّا أنَّ طبيعة الشّعر ومكانته وعلاقته بالجمهور المتلقّي تختلف من عصرٍ إلى آخرَ ومن مجتمعٍ إلى آخر، ومن ثقافةٍ إلى أخرى؛ إذ إنَّ طبيعة الشّعر العربيّ ومميّزاته اليوم تختلف اختلافًا كبيرًا بيّنًا عمَّا كان عليه في العصور الأدبيَّة القديمة، والوظائف الَّتي يُؤدّيها ليست هي الوظائف نفسها الَّتي كان ينهض بها في الماضي الكلاسيكيّ؛ إذ كان يقوم بوظائف إعلاميَّة وثقافيَّة وسياسيَّة عديدة لا تدخل في صلب توجُّهاته اليوم؛ فقد أمسى يفيض عن حاجات الشَّاعر الانفعاليَّة التَّنفسيَّة. فهو ليسَ مُحَاكاةً تصويريَّةً لأشياءِ الواقع الخارجيّ تصويرًا مُتخيَّلًا، ولا تعبيرًا عن انفعالٍ آنيّ عابرٍ، بَل هو خلقٌ وإبداعٌ وصيرورةٌ معرفيَّةٌ وكشفٌ وجوديٌّ وتأسيسُ كينونةٍ قادرةٍ دائمًا على مُراوَغة هشاشة الزَّمن، والفرار مِنْ براثن الموت الابتذال اليوميّ الزَّائل. بهذا المعنى، ليسَ الشّعرُ مُحَاكاةً أَوْ نقلًا؛ بَلْ تأسيسُ كينونةٍ مُؤَبَّدَةٍ في وجه الموتِ الشَّاهرِ سيفَ الامّحاءِ والفناءِ أبدًا؛ فهو حبلُ النَّجاةِ مِنَ التَّلاشي والعدم.

لذلك اتَّسعت المسافة ما بين الشّعر العربيّ الحديث اليوم والمتلقّي ولا سيَّما التَّقليديّ الَّذي اعتاد قراءة "النَّصّ السَّافر" الَّذي يكشف عن مفاتنه صريحًا من غير تمويهٍ. ولذا بات هذا الشّعر يُعاني تحدّياتٍ وصعوباتٍ جمَّة تجلَّت في تراجع تجاوب قطاعٍ عريضٍ من الجمهور مع كثيرٍ من النّصوص الشّعريَّة الحديثة وشكواهم من صعوبة التَّواصل معها، وفي تراجع إقبال القرَّاء على قراءتها، واقتناء المجموعات الشّعريَّة، وعزوفهم عن حضور الأمسيات والقراءات الشّعريَّة حضورًا فاعلًا وكبيرًا. وهي ظاهرةٌ أصبحت شائعةً في العالم كلّه، وليس في العالم العربيّ فحسب نتيجة التَّبدُّلات الحضاريَّة والثَّقافيَّة الكونيَّة الكبرى الَّتي حدثت في هذا العصر الحديث، ونتيجة انتشار وسائل الإعلام السَّمعيَّة والبصريَّة الَّتي باتت تستقطب عيون النَّاس وآذانهم ولا سيَّما مع ظهور شبكة الإنترنت، وظهور أجناسٍ أدبيَّةٍ وأشكالٍ ثقافيَّةٍ جديدةٍ ولا سيَّما السّينما والمسرح والقصَّة والرّواية. أضف إلى ذلك طبيعة الحياة الاستهلاكيَّة الَّتي تتعامل مع الثَّقافة والإبداع الفنّيّ وفق قاعدة الفائدة والمنفعة المادّيَّتين؛ وهو ما جعل الكثير من النَّاس يحسبون الشّعرَ والإبداع الأدبيّ عامَّةً نوعًا من التَّرف الفكريّ الَّذي لا يُحقّق فائدةً أو منفعةً مباشرةً منطلقين من موقفٍ نفعيّ براغماتيّ يدلُّ على تصوُّرٍ قاصرٍ لا يرقى إلى إدراك طبيعة الفنّ ووظيفته الإنسانيَّة والحضاريَّة الشَّاملة.

ومهما اختلفنا حول انسحاب الشّعر من ساحة القارئ أو العكس، فإنَّ هذه الوضعيَّة بالفعل جعلت الشَّاعر الحداثيَّ اليوم حائرًا وموزَّعًا بين طموحين: طموح الإخلاص لرؤى الحداثة بل ما بعد الحداثة مفردًا، وطموح إرضاء الجمهور والنّزول الى ساحته التَّقليديَّة المستنسخة.

لقد جاءت الحداثة في الشّعر "منذ بدايتها رافضةً المنبريَّة والصَّوت العالي، والمباشرة، والتَّنغيم اللَّفظيّ، والقرائن التَّقليديَّة. وبذلك جازفت بقدرتها على التَّواصل؛ إذ وضعت مقابل جماعيَّة الغرض الشّعريّ فردانيَّةً زعزعت هذا الغرض، وفي محاولتها الخروج من الكلشيهات

المجازيّة والعاطفيّة والابتعاد من المتوارث من القرائن الّتي ألفتها الأذن قرابة أربعة عشر قرنًا، وجدت أنّها مهدّدةٌ بانغلاق الشّاعر عن المتلقّي، أو بتقطّع معظم خيوط التّواصل بين الشّاعر والمتلقّي، إلّا إذا غيّر المتلقّي موقفه من هذا التّواصل، وأمضى وسيلته الذّهنيّة والعاطفيّة، وهيّأ نفسه للتّأمّل من جديدٍ في طاقات اللّغة وقرائنها الجديدة الممكنة طلبًا لتجربةٍ ذاتيّةٍ أوسع وأعمق من ناحيةٍ، وكشفًا من ناحيةٍ أخرى عن صلاتٍ جماعيّةٍ غير الصّلات القديمة بين الذّات والعصر الّذي يعيش فيه"(1).

والحقّ أنّ إشكاليّة التّواصل هذه لها خلفيّاتٌ بعيدةٌ سياسيّةٌ وثقافيّةٌ وحضاريّةٌ ترتبط بسياسة السّلطات الّتي لا تفتأ تستغلّ الأمّيّة وسياسة التّجهيل الثّقافيّ والفكريّ والحضاريّ؛ فأنْ يكون القارئ/ المواطن العربيّ على مستوى معيّنٍ من الثّقافة والوعي الفنّيّ، ليس على مستوى الكتابة الشّعريّة والأدبيّة فحسب ولكن أيضًا على مستوى الموسيقى والسّينما والمسرح والفنون التّشكيليّة، هو حقٌّ يدخل ضمن حقوقه الثّقافيّة والمعرفيّة بالقياس إلى المجتمعات المدنيّة المعاصرة.

إنّ الغموض والرّمزيّة والتّشكيل – وليس الإبهام والتّغامض والتّجريد والاضطراب – من أبرز مميّزات التّفكير الشّعريّ الحديث. والنّصّ الشّعريّ الحداثيّ ليس رسالةً جاهزةً يُتَواصَل معها بعمليّةِ إدراكٍ بسيطٍ لمعانيها وأفكارها القريبة المنال؛ لأنّه نصٌّ متعدّد ومفتوحٌ على احتمالاتٍ قرائيّةٍ عديدةٍ ويقوم على بناء رمزيّ عميق؛ فالمعنى فيه مرجأٌ دائمًا. ولذا فهو يحتاج من المتلقّي الى التّأمّل والمقارنة والتّحليل والتّركيب والارتقاء الى مستوى الإدراك الجماليّ التّخيّليّ والرّمزيّ لإعادة بنائه واكتشاف دلالاته الخفيّة والعميقة. أمّا بعض القرّاء والكتّاب ممّن يُدافعون عن التّواصل المباشر الصّريح مع الشّعر لا يهدفون في الواقع إلى سهولة التّواصل، كما يدّعون، بل إلى فرض استمرار سلطة النّصوص التّقليديّة المحافظة و"إبقاء القارئ/ السّامع مجرّد متلقٍّ عاجزٍ عن الوصول الى التّعبير... مرميّ في صمته خارج أبوابٍ قدسيّة هذا المكرّر. ولذلك وجب كسر بنية نظام التّعبير وخلق متغيّراتٍ تسمح للقول، أو للأقوال الثّابتة بين النّاس، بالوصول الى اللّغة. هذه المتغيّرات ليست مجرّد تجديدٍ بغير انتظام الكلام بل هي تجديد يسمح، مع تغيّر هذا الانتظام أو به، بنطقٍ أو بقولٍ ما لا يُراد أن يقال، بالتّعبير عن هذا الّذي يُراد له أن يبقى في الصّمت"(2).

لكن إذا كان الشّعر العربيّ الحديث أكثر انخراطًا في الحداثة الّتي تشغل أحد هموم العقل العربيّ الحديث وطموحاته في سعيه إلى التّخلّص من التّحجّر والجمود وإلى الانتماء الى روح العصر وحضارته، فإنّ المشكل الأساسيّ الّذي يُواجهه الشّاعر هو كون هذه الحداثة الفكريّة والشّعريّة لا تُوازرها حداثةٌ واسعةٌ في المجتمع والمؤسّسات الثّقافيّة والسّياسيّة؛ ذلك أنّ الحداثة تبدأ "حيث يبدأ شرخٌ، أو يُطرَح السّؤال على الكمال ومقوّماته. وعلى العالم ونهائيّته أو ثباته: ثبات قوانينه ومعاييره وشروطه وقيمه. وأوّل الأسئلة هو السّؤال عن نهائيّة الحقائق، وفي مقدّمتها سؤال الهُويّة في شمول معناها"(3). ولذلك فإنّ سؤال الحداثة يتخطّى مجرّد

الخروج الشّكليّ على بنية الثّقافة العربيّة التّقليديّة؛ فهو يُشكّل "لحظة التّوتّر، أي التّناقض والتّصادم بين البنى السّائدة في المجتمع، وما تتطلّبه حركته العميقة التّغييريّة من البنى الّتي تستجيب لها وتتلاءم معها"(4).

وأمام هذه الوضعيّة يكون موقف الشّاعر الحداثيّ صعبًا محرجًا وقلقًا، وهو ما يطرح عليه بإلحاحٍ التّفكير في إمكانيّة التّوفيق بين متطلّبات الحداثة ومتطلّبات الجمهور، بين متطلّبات التّشكيل الفنّيّ ومتطلّبات الواقع العينيّ، بين متطلّبات الشّعر الحداثيّ ومتطلّبات المجتمع غير الحداثيّ وظروفه.

وهنا تبرز مسؤوليّة الشّاعر في تشكيل عوالم التّفاعل وسياقاتها مع المتلقّي، وخلق خيوط التّواصل الحداثيّ معه؛ لأنّ النّصّ الشّعريّ لا يشتغل ولا يُتلقّى أو يُدرك إلّا ضمن سياقٍ فنّيّ ودلاليّ خاصّ يُؤدّي دوره بفعاليّةٍ في انكشاف دلالات التّراكيب وأبعادها والصّور والرّموز داخل النّسق العامّ للنّصّ(5). وليست عمليّة تشكيل اللّغة والإيقاع والصّور والرّمز تشكيلًا حداثيًّا بعمليّة فوضويّة واعتباطيّة لا تخضع لأيّ شرطٍ أو حسابٍ، أو أن الشّاعر يملك فيها الحرّيّة المطلقة، إنّما تخضع في اشتغالها لمجموعةٍ من الشّروط الفنّيّة العامّة، لا بدّ من مراعاتها وأخذها بعين الاعتبار ضمن علاقةٍ جدليّةٍ خاصّةٍ بين الشّاعر والنّصّ والمتلقّي الضمنيّ المفترض.

2- الحداثة الشّعريّة والتّراث: بين القطيعة والتّواصل:

أمّا إشكاليّة العلاقة بين الحداثة والتّراث فهي من أبرز القضايا الشّائكة في الشّعر العربيّ الحديث. وقد تناولها بالدّراسة كثيرٌ من النّقّاد والشّعراء بطرقٍ ووجهات نظرٍ متعدّدةٍ ومتباينةٍ. ويُمكن تحديد أهمّ مظاهر هذه الإشكاليّة وعناصرها في الاسئلة الآتية:

– ما العلاقة الّتي تربط الحداثة بالتّراث؟ أهي علاقة نفيٍ أم تكامل؟
– ألا يُمكن للتّجارب الشّعريّة الحداثيّة أن تستغني عن التّراث وتُحدث قطيعةً معه؟
– وإذا كانت العلاقة بين الحداثة والتّراث ممكنةً، فما هي طبيعة هذه العلاقة؟ وما هي أشكال التّعامل الحداثيّ مع الموقف والشّخصيّات والتّجارب والرّموز التّراثيّة؟

وفي محاولةٍ للإجابة عن هذه الأسئلة نُؤكّد أنّ علاقة الحداثة بالتّراث علاقةٌ تاريخيّةٌ وجدليّةٌ. فالحداثة تستمدّ مشروعيّتها التّاريخيّة والحضاريّة من التّراث؛ وإذا قطعت صلاتها به ستُصبح حداثةً بلا جذورٍ أو خارج التّاريخ. فالحداثة ليست معطًى مجرّدًا خارج الواقع والتّاريخ، بل هي صيرورةٌ حضاريّةٌ وثقافيّةٌ ينبغي التّعامل معها ضمن حركة تطوّر التّاريخ والمجتمع، وفي ضوء متطلّبات العصر، وبالقياس الى التّجارب السّابقة في التّراث. وهي لا تنشأ من طريق النّقل أو التّقليد والاستيراد، بل ناتجةٌ من تطوّرٍ طبيعيّ داخليّ لعقليّة الأمّة وثقافتها، وتنبثق من داخل بنيتها الاجتماعيّة والحضاريّة وما تتعرّض له من تحدّيات وصدمات وتحوّلات على كثير من المستويات. وهي ليست معطًى خارجيًّا مع الاعتراف بالمساهمة الفعّالة للتّأثيرات الحضاريّة الخارجيّة ولعمليّة المثاقفة المتبادلة ما بين الشّعوب.

في المقابل، ليس التُّراث مجرَّد تجارب وخبرات ومعارف مرتبطة بحقبةٍ تاريخيَّةٍ سابقةٍ فقط، بل هو جزء من شخصيَّة الأمَّة ووجودها التَّاريخيّ والحضاريّ وعلاقة الحداثة به هي علاقة اتّصالٍ واستقلالٍ في الآن نفسه، على أساس أنَّ التُّراث ليس كتلةً واحدةً متجانسةً فنرفضه كلَّه أو نقبله كلَّه، ولكنَّه نسيجٌ متنوّعٌ من المعارف والمواقف والتَّصوُّرات فيها ما هو سلبيٌّ متخلّفٌ متجاوَزٌ، وفيها ما هو إيجابيٌّ إنسانيٌّ وفعَّالٌ يمكن أن نُوظّفه ونفيد منه في تجاربنا المعاصرة من طريق التَّوظيف المبدع الخلَّاق. ثمَّ إنَّ ثمَّة الكثير من النَّماذج والرُّموز التّراثيَّة الَّتي تختزنها الذَّاكرة العربيَّة الثَّقافيَّة والأدبيَّة والَّتي يُمكن اتّخاذها وسيلةً من وسائل تحقيق التَّواصل الشّعريّ الحداثيّ معه، ومحاولة لخلخلة سكونيَّة العقليَّة المحافظة من خلالها.

ولعلَّ من أهم أسباب إخفاق بعض التَّجارب الشّعريَّة الحداثيَّة في التَّواصل الفعَّال مع المتلقّي العربيّ هو ضعف تعاملها مع التُّراث أو غياب التُّراث فيها أصلًا؛ فضلًا عن كون الحداثة الشّعريَّة العربيَّة لا تُوازيها حداثةٌ في الأذهان والعقليَّات وفق ما قلنا آنفًا، ولا تُوازرها حداثةٌ في الحياة الاجتماعيَّة والمؤسّسات الثَّقافيَّة والتَّربويَّة والسّياسيَّة.

ولذا لا بدَّ من الإلحاح على ضرورة أن يأخذ الشَّاعر العربيُّ الحديث في حسبانه التُّراث الثَّقافيّ المحلّيّ ولا سيَّما في جوانبه الشَّعبيَّة ورموزه التَّاريخيَّة والإنسانيَّة المشرقة؛ لأنَّ بعض التّجارب قد بالغت في توظيف أساطير ورموز لا تستجيب لها ذاكرة المتلقّي العربيّ ولا يتفاعل وجدانه معها، وفي المقابل أهملت رموزه التَّاريخيَّة والدّينيَّة والأسطوريَّة الَّتي لها حضور قويّ وفعّال في ذاكرته الثَّقافيَّة والشَّعبيَّة.

وقد تُثار هنا مسألة المراهنة على العالميَّة. ولكن يجب أن يكون حرصنا على المحلّيَّة والتَّميُّز منطلقًا إلى حرصنا على العالميَّة؛ لأنَّ كثيرًا من الأدباء الكبار قد وصلوا إلى مستوى العالميَّة من خلال قضايا ورموز محلّيَّة (لوركا، نيرودا، درويش...).

وفي جميع الحالات يبقى أنَّ المهمّ في توظيف التُّراث ليس هو تزيين النُّصوص بالرُّموز والعناصر التّراثيَّة، بل بالقدرة على ربطها بروح العصر وتوظيفها توظيفًا إبداعيًّا فعّالًا ضمن رؤيا شعريَّة حداثيَّة جديدة.

3- أوهامٌ نقديَّةٌ بعيدةٌ من روح الحداثة:

تبلورت في ساحة الشّعر العربيّ الحديث بعض الآراء والتَّجارب الَّتي تتصوَّر أو تتوهَّم أنَّ الحداثة مبتورة الوشائج بالتُّراث، وأنَّ الشَّاعر الحداثيَّ العربيَّ ليس مهيَّأً له سوى رفض كلّ ما هو تراثيّ ونبذه، وتجاوز كلّ ما ينتمي الى تجارب الأسلاف ليندمج في حداثة العصر وحضارة الغرب وآدابه.

وفي الحقيقة لا تكشف مثل هذه الآراء إلَّا عن فهمٍ قاصرٍ لجوهر الحداثة الشّعريَّة وفلسفتها، وعن جهلٍ بتجارب التُّراث؛ وهذا ما جعل كثيرًا من النُّصوص والتَّجارب المنبثقة منها تتَّسم بالتَّجريد والشَّكليَّة والتَّقليد السَّلبيّ للتَّجارب الغربيَّة، وتشكو من الفقر الثَّقافيّ والإبداعيّ وضحالة التَّناص؛ لأنَّ "التُّراث الحقّ ليس هو كلّ الماضي أو ما صدر عن الأجداد دون

تحديد، ولكنَّه الجانب المضيء منه الَّذي يكشف عن الظَّواهر الثَّقافيَّة والحضاريَّة الَّتي وصلت على مرّ الأجيال عبر فتراتٍ تطوُّريَّةٍ متعدّدةٍ كانت تتجذَّر فيها وتتجدَّد وتتغيَّر بخصوصيةٍ وتلقائيَّةٍ متأثّرةً بما تُعانق أو يُعانقها من ظواهر ثقافيَّة وحضاريَّة أجنبيَّة. وهو كذلك الجانب الذي يُمثّل أنماطًا من وعي الإنسان العربيّ ومراحل من واقعة وجوده الفرديّ والاجتماعيّ خلال التَّاريخ، ويُعبّر عن الذَّات العربيَّة وتجربتها ويُعطيها مميّزاتها، ويُذكّر بوجودها، ويُبرز ملامح شخصيَّتها وأصالتها الذَّاتيَّة... وهو بذلك ملكٌ للأمَّة وجزءٌ من وجدانها، به نستطيع التَّعرُّف الى التَّغييرات الَّتي طرأت عليها وإلى الشُّروط الَّتي يُمكن أن تصنع فيها تاريخها أو تستمرّ في صنعه"[6].

ثمَّ إنَّ التُّراث الشّعريّ العربيّ ينطوي في بعض جوانبه على تجارب إبداعيَّةٍ متميّزةٍ ولافتةٍ كانت حداثيَّةً في زمانها يُمكن الإفادة منها في إثراء حداثتنا الرَّاهنة، فضلًا عمَّا يُمكن أن يُقدّمه هذا التُّراث إلى الشَّاعر المعاصر من أدواتٍ وإمكاناتٍ لغويَّةٍ إيقاعيَّةٍ مفتوحةٍ لا غنًى له عنها؛ لأنَّ الشَّاعر لا يُمكن أن يكون حداثيًّا حقًّا إذا لم يكن على اطّلاعٍ واسعٍ على تجارب التُّراث، وهو لن يتمكَّن من تجاوزها وإعطاء بدائل عنها من فراغ.

فها هو الشَّاعر العربيّ الحديث "أدونيس" أحد كبار الحداثيّين في الشّعر العربيّ الحديث ينتقد مجموعةً من الأوهام الَّتي يستند إليها أصحاب التَّصوُّر السَّابق يُمكن تلخيصها في الأفكار والمواقف الآتية:

1- الوهم الأوَّل هو الزَّمنيَّة، بمعنى أنَّ الحداثة هي الارتباط المباشر اليقظ باللَّحظة الرَّاهنة؛ إذ إنَّ ما حدث الآن متقدّمٌ بالضَّرورة على ما حدث أمس، وأنَّ ما يحدث غدًا متقدّمٌ عليهما معًا. في حين أنَّ الشّعر الأكثر حداثةً صدر ويصدر من عمقٍ زمنيّ يتجاوز اللَّحظة الرَّاهنة ويستبقها.

2- الوهم الثَّاني هو الاختلاف عن القديم، أي أنَّ مجرَّد الاختلاف عمَّا سبق دليلٌ على الحداثة، في حين أنَّ نظرةً بسيطةً إلى نصوص أبي نوَّاس مثلًا أو النّفريّ ترينا أنَّهما أكثر حداثةً من نصوصٍ كثيرةٍ لشعراء يعيشون بيننا.

3- الوهم الثَّالث هو المماثلة؛ ففي رأي بعضهم أنَّ الغرب مصدر الحداثة ولا حداثة خارج الشّعر الغربيّ ومعاييره، أي لا حداثة إلَّا في التَّماثل معه. ومن هنا ينشأ وهمٌ معياريٌّ تُصبح فيه مقاييس الحداثة في الغرب المنبثقة من لغةٍ وتجربةٍ معيَّنتين مقاييسَ للغةٍ وتجربةٍ من طبيعةٍ مغايرةٍ. وذلك هو الاستلاب الذَّاتيّ واللُّغويّ والشّعريّ.

4- الوهم الرَّابع هو وهم التَّشكيل النَّثريّ؛ إذ يرى أصحابه أنَّ مجرَّد الكتابة بالنَّثر من حيث إنَّها تختلف عن الكتابة الوزنيَّة القديمة، وتأتلف وتتماثل مع الكتابة النَّثريَّة في الغرب، هو دخولٌ في الحداثة. ويُبالغ بعضهم فيرى أنَّ مجرَّد الكتابة بالوزن تقليدٌ وقدمٌ، ومجرَّد الكتابة بالنَّثر تجديدٌ وحداثةٌ.

5- الوهم الخامس هو الاستحداث المضمونيّ؛ إذ يزعم أصحابه أنَّ كلَّ نصّ شعريّ يتناول إنجازات العصر وقضاياه هو بالضَّرورة نصٌّ حديثٌ. وهذا زعم متهافت؛ فقد يتناول

الشّاعر هذه الإنجازات والقضايا من حيث إنّه أدركها عقليًّا، لكنّه يُقاربها من النّاحية الفنّيّة – التّعبيريّة بشكلٍ تقليديّ؛ أي أنّه يتمثّل شعريًّا ما أدركه عقليًّا[7].

4- توظيف التُّراث في الشّعر العربيّ المعاصر:

يُمكن تصنيف التّجارب العامّة الّتي بلورها الشّعر العربيّ الحديث في علاقته بالتُّراث في ثلاثة مواقف، هي:

1- موقف تقليديّ محافظ يغلب عليه تقليد التُّراث الشّعريّ العربيّ في مختلف تجاربه وأشكاله، من غير امتلاك رؤية معاصرة إلى توظيف الجوانب التُّراثيّة الأخرى.

2- موقف حداثيّ ضعيف التّعامل مع التُّراث بسبب إنكاره أهمّيّته وتقليله من دوره في الكتابة الحداثيّة، واتّجاهه إلى المراهنة على تقليد التّجارب الحداثيّة الغربيّة واستلهامها.

3- موقف حداثيّ يتعامل مع التُّراث برؤًى حداثيّةٍ متباينةٍ مستلهمًا مواقفه الإنسانيّة الإيجابيّة المشرّفة ومستفيدًا من تجاربه الفنّيّة الرّاقية بمستوياتٍ إبداعيّةٍ متفاوتةٍ.

وضمن هذا الموقف الأخير نُلاحظ أنّ التّجارب الشّعريّة الحداثيّة في الوطن العربيّ، منذ بداية السّتينيّات إلى اليوم، وظّفت كثيرًا من نماذج التُّراث ورموزه ونصوصه ومواقفه سواءً أكان عربيًّا أم إسلاميًّا أم إنسانيًّا كونيًّا شاملًا، في مجال الفلسفة والفكر والدّين والأسطورة، وفي مجال التّاريخ والحكاية الشّعبيّة... بطرقٍ توظيفيّةٍ متباينةٍ ومتفاوتةٍ في مستواها الفنّيّ الإبداعيّ؛ ومنها:

1- التّوظيف الشّكليّ البسيط الّذي يُقحم الصُّور والرُّموز التُّراثيّة من دون هدفٍ أو ربطٍ بالسّياق والرُّؤيا الشّعريّة في النّصّ مُوظّفًا الرّمز بدلالاته المرجعيّة.

2- التّوظيف الجزئيّ لبعض شخصيّات التُّراث أو رموزه في بعض الأسطر أو المقاطع ضمن الرُّؤيا العامّة في النّصّ محمّلًا الرّمز دلالات تُفارق بنيته المرجعيّة الأولى.

3- التّوظيف أو الاستلهام الكلّيّ الدّاخليّ الّذي يُهيمن على رؤيا النّصّ ككلٍّ، وفي كلّ مقاطعه وفق رؤيا بنائيّةٍ تُقدّم قراءةً جديدةً للموقف أو الرّمز التُّراثيّ الموظَّف.

إذًا، ثمّة علاقةٌ وطيدةٌ بين الحداثة الشّعريّة والتُّراث؛ فكثيرٌ من تجارب التُّراث ورموزه شكّلت – ولا تزال تُشكّل – مصدرًا خصبًا من مصادر الإبداع في الشّعر الحداثيّ العربيّ؛ وكلُّ استبعادٍ للتُّراث من الرُّؤيا الشّعريّة الحداثيّة هو استبعادٌ للتّاريخ واللُّغة والثّقافة والهُويّة. وغالبًا ما تأتي التّجارب والنُّصوص الشّعريّة الّتي تخلو من هذه العناصر سطحيّةً وشكليّةً خاليةً من العمق الثّقافيّ والرّمزيّ المطلوب في النّصّ الشِّعريّ الحداثيّ. وإذا كانت الحداثة بمظهرها التّقنيّ الآليّ تُحيل حياتنا اليوم الى صحراء من الاستيراد والاستهلاك، فتصرف الإنسان العربيّ عن التّفكير في طاقاته الإبداعيّة الخلّاقة الخاصّة، فإنّها في بعض مظاهرها الكتابيّة والشّعريّة "تُولّد مفهوماتٍ سطحيّةً وساذجةً لا ترى الحداثة إلّا نوعًا من التّركيب والتّشكيل اللّفظيّين، أو مرآةً تعكس مشهد الحياة اليوميّة، أو التقاطًا لهذا الزّبد المتطاير من تموّج الزّمن"[8].

ويبقى الرّهان مفتوحًا، في الأخير، على مدى القدرة على خلق التّلاحم بين الحداثة والرُّموز والمواقف الحداثيّة في التُّراث، والاستفهام المبدع والخلّاق لها، وعلى الإفادة الفعّالة من التُّراث الثّقافيّ والإبداعيّ عامّةً ومن ثقافة العصر الواسعة والمتنوّعة بقصد إثراء نصوصنا وتجاربنا الشّعريّة الحداثيّة الرّاهنة.

5- إشكاليّات قصيدة النّثر العربيّ:

تُعدُّ التّجربة الشّعريّة الجديدة في العالم العربيّ من أهمّ الظّواهر الإشكاليّة إثارةً للجدل والنّقاش في الأدب العربيّ الحديث، ومن أكثر القضايا إلحاحًا على توسيع دائرة التّفكير والحوار والبحث النّظريّ والتّحليل النّصّيّ ضمن حركة النّقد الأدبيّ المعاصر . فلا يزال الكثير من نقّادنا وشعرائنا يرفضون الاعتراف بانتماء تجارب قصيدة النّثر إلى فنّ الشّعر وإنْ ضمّت نصوصًا إبداعيّةً جادّةً وجديدةً تتوفّر على المميّزات الجوهريّة لفنّ الشّعر، وإن كانت تطفح بما تطفح به من شاعريّةٍ وتميُّزٍ فنّيّين وإبداعيّين، وبما يقترحه شعراؤها من تجديداتٍ وإبدالاتٍ في بنية النّصّ الشّعريّ العربيّ.

ومن جهةٍ أخرى لا يزال الاختلاف قائمًا بين شعرائها وأنصارها أنفسهم في نظرتهم إلى طبيعتها ومكوّناتها النّصّيّة ومميّزاتها الفنّيّة. فعلى الرّغم من انتشارها الواسع في السّاحة الأدبيّة والشّعريّة في مختلف أرجاء العالم العربيّ، فإنّ كثيرًا من الإشكاليّات النّظريّة والظّواهر النّصّيّة الّتي أثارتها يكتنفها اللّبس والغموض، ولم تَنَلْ ما تستحقه من بحثٍ نظريّ وتحليلٍ نصّيّ وضبطٍ للمفاهيم والمصطلحات.

ولذا سنُحاول، في هذا البحث، الإسهام في رفع بعضٍ من هذا اللّبس والغموض من خلال الوقوف على بعض القضايا النّظريّة والنّصّيّة، وإبراز بعض عناصر شعريّة هذه التّجربة الأدبيّة الجديدة وبعض مميّزاتها، ومناقشة بعض الآراء والمواقف الّتي تُشكّك في شاعريّتها وانتمائها إلى فنّ الشّعر.

ويُمكن تصنيف أهمّ هذه القضايا والآراء والمواقف في ثلاث إشكاليّاتٍ نظريّةٍ ونصّيّةٍ رئيسةٍ تُمثّل جوهر الخلاف والنّقاش الدّائر حاليًّا حول قصيده النّثر في العالم العربيّ. وهي:

1- إشكاليّة المصطلح.
2- إشكاليّة الانتماء الأجناسيّ.
3- إشكاليّة الوزن والإيقاع.

لكن قبل ذلك، من الضّروريّ في البداية تحديد مجموعةٍ من المنطلقات الأساسيّة للانطلاق في التّعامل مع حركة قصيدة النّثر والكتابة عنها؛ وهي:

1- قصيدة النّثر من صميم جنس الشّعر، وهي شكلٌ من أشكال التّحوُّل في الشّعر العربيّ الحديث فرضته الظُّروف الثّقافيّة والحضاريّة الجديدة، وليست جنسًا أدبيًّا جديدًا مستقلًّا.

2- إنّ الدّفاع عن شكل قصيدة النّثر لا يعني التّعصُّب لها أو إقصاء الأشكال الشّعريّة الأخرى وإنكار قيمتها الفنّيّة والإبداعيّة.

3- ضرورة أن تتوفّر نصوص هذه الحركة على الخصائص الجوهريّة الّتي تُميّز فنّ الشّعر الأصيل الإبداعيّ عامّةً، وإن تميّزت بطابع الجدّة والتّحرّر والانفتاح في أصل نشأتها وتكوينها. وإن كنّا نُدافع عن مشروعيّتها فإنّنا ننطلق أساسًا ممّا تبلورت فيها من نصوصٍ شعريّةٍ جماليّةٍ راقيةٍ في مستواها الفنّيّ ومتميّزةٍ في رؤاها الشّعريّة وبناءاتها الرّمزيّة وتشكيلاتها الإيقاعيّة المفتوحة، وليس من النّصوص الضّعيفة فنيًّا ودلاليًّا الّتي قد نجدها في الأشكال الشّعريّة الأخرى أيضًا.

4- التّركيز على التّشكيل الإيقاعيّ وليس على الوزن العروضيّ بكونه خاصيّةً جوهريّةً تُميّز الخطاب الشّعريّ، التّشكيل الإيقاعيّ الّذي يُمكن تحقيقه بآليّاتٍ وتشكيلاتٍ عديدةٍ لا تُحصَى وليس بالتّشكيل العروضيّ فقط.

أ- إشكاليّة المصطلح:

إنّ من بين العوامل الّتي ساعدت في امتناع الكثيرين من القرّاء والكتّاب والنّقّاد عن الاعتراف بانتماء هذه التّجربة الإبداعيّة الجديدة إلى فنّ الشّعر هو مصطلح "قصيدة النّثر" الّذي شاع وراج رواجًا واسعًا، وإنْ كان يحمل مفارقاتٍ تصلح كي تحدَّ من الدّلالة على طبيعة هذه التّجربة وتنوُّع مساراتها، واستيعاب تعدُّد الأشكال والممارسات النّصّيّة الّتي تبلورت فيها، والتّحوّلات والإبدالات الّتي أحدثتها في بعض مكوّنات النّصّ الشّعريّ.

وقد اعتمدت جماعة مجلّة "شعر" البيروتيّة، في تبنّيها هذا المصطلح والتّرويج له في العالم العربيّ في النّصف الثّاني من القرن المنصرم، على كتاب "سوزان برنار" المعروف الّذي ظهر بهذا الاسم (Le pèome en prose) سنة 1958م في التّجربة الشّعريّة والنّقديّة الفرنسيّة؛ إذ تأثرت به في التّنظير لقصيدة النّثر في المشهد الأدبيّ والنّقديّ العربيّ، وفي تحديد خصائصها ومميّزاتها الشّكليّة والدّلاليّة من غير أن تنقل عنه نقلًا حرفيًّا كما يُتّهم منظّروها؛ فما حدّدته "برنار" من سماتٍ وخصائص يبقى عامًّا ونسبيًّا وليس مطلقًا أو نهائيًّا أو ثابتًا؛ وهو مستخلص أساسًا من نصوص الشّعر الفرنسيّ، وليس من الضّروريّ أن يُطابق نظيره في قصيدة النّثر العربيّة ومُعبّرًا عن مساراتها وتحوّلاتها.

وقد أدّى التّشبّث بهذا المصطلح إلى تشجيع الكثيرين من الشّعراء والنّقّاد المحافظين على التّشكيك في شعريّة نصوصها عمومًا؛ إلّا أنّ "أدونيس" رفض احتساب عمله التّنظيريّ لقصيدة النّثر سرقةً، وعدَّ اقتباسه من التّجربة الفرنسيّة لا يُلغي المحاولات الحثيثة لجماعة مجلّة "شعر" كي تكون هذه التّجربة الجديدة متميّزةً بأصالتها وخصوصيّتها العربيّتين؛ فهو يُؤكّد أنّ "قصيدة النّثر في العربيّة، وقصيدة النّثر في الفرنسيّة أو غيرها، يجمع بينهما الاسم الواحد أو "النّوع" الأدبيّ الواحد، لكن ما أعظم الفروقات بينهما، وما أكثر التّباينات الفنّيّة وأعمقها!"[9].

لذلك يبدو أنّ تجربة قصيدة النّثر في العالم العربيّ لها استقلالها وخصوصيّتها، وإنْ كانت متعدّدة الأصول والرّوافد ولا سيّما روافد التّجربة الأدبيّة الأوروبيّة؛ فهي تتميّز من تلك التّجربة وإنْ كانت قد تأثّرت بها في البدايات. ويُمكن إعادة النّظر في بعض مصطلحاتها كي لا

تُسقط عليها مفاهيم ومصطلحات وخصائص مستوردة من خارج منجزها النّصّيّ أو مستعارة من تجربةٍ أخرى مختلفةٍ اختلافًا بيّنًا وبعيدًا.

ب- إشكاليّة الانتماء الأجناسي:

ينطلق الكثيرون من الشّعراء والنّقّاد العرب المعاصرين، في رفضهم إسناد نصوص قصيدة النّثر إلى فنّ الشّعر، من عدم خضوعها للشّروط المتوارثة في كتابة الشّعر العربيّ، ولا سيّما على مستوى الوزن أو الإيقاع والبناء الهيكليّ؛ فبعضهم يعدُّها كتابةً نثريّةً تحمل ملامح شعريّةً، وبعضهم الآخر يراها جنسًا أدبيًّا جديدًا لم تترسّخ معالمه وملامحه ومميّزاته بعدُ. وهناك مَنْ يحسبها جنسًا كتابيًّا خنثى بحسب ما وصفها الشّاعر والباحث الفلسطينيّ "عزّ الدّين المناصرة" على أساس أنّها ليست شعرًا ولا نثرًا مُستشهدًا ببعض آراء الشّاعر الفلسطينيّ الرّاحل "محمود درويش" والشّاعر المصريّ "أحمد عبد المعطي حجازي" لدعم موقفه.

وما يجمع هذه الآراء جميعها هو رفض الاعتراف بانتماء هذه النّصوص الجديدة إلى جنس الشّعر اعتمادًا على تصوُّرٍ محافظٍ لطبيعة الشّعر ومكوّناته النّصّيّة وتحوّلاته وتشابكه الدّاخليّ؛ إذ يقول "عزّ الدّين المناصرة" في هذا السّياق: "قصيدة النّثر جنسٌ كتابيٌّ ثالثٌ يحمل صفات الشّعر والنّثر، ولا مسوّغ لتسميته شعرًا أو نثرًا بل كتابة خنثى، ولا معنى للاعتراض على كلمة خنثى لأنَّ هذه القصيدة النّثريّة أو الشّعر بالنّثر أو الشّعر المنثور لها إيقاعٌ نثريٌّ..."[10]. وهو يُورد قولًا للشّاعر "محمود درويش" يقول فيه: "إنّني أرى في النّصوص الجديدة ادّعاءً نظريًّا أكثر من تحقُّقٍ شعريّ... هناك خللٌ في ما يُسمّى قصيدة النّثر؛ فهي قد تُوحي بالسُّهولة لمن ليسوا شعراء، ولكنَّ المحكَّ الأساسيَّ دائمًا هو نوعيَّة الشّعر وحجم الإنجاز الشّعريّ في كلّ تجربةٍ... آن لنا أن نصل إلى استخلاصاتٍ ناضجةً وأن نفهم ما هو النّظام الإيقاعيّ والبنائيّ لهذه القصيدة، فأنا أقرأ نصوصًا جميلةً من قصيدة النّثر باعتبارها جنسًا أدبيًّا ما. ومن يكتبون هذا النّوع منهم الشّعراء ومنهم دون ذلك"[11].

كما يستشهد ببعض أقوالٍ للشّاعر "أحمد عبد المعطي حجازي" يتبنّى فيها الموقف نفسه تقريبًا؛ إذ يقول: "قصيدة النّثر أصبحت شكلًا شائعًا، لكن هل دخلت الشّعر العربيّ أم لا يزال هناك تحفُّظٌ شديدٌ عليها... فأنا لا أعتبر أن لدى أنسي الحاج مثلًا قصيدةً، لديه ربّما كتابة شعريّةٌ، وليس هو وحده في ذلك، هناك أعدادٌ كثيرةٌ، ويُمكننا أن نعدَّ العشرات ممّن يستخدمون اللّغة استخدامًا شعريًّا في لبنان أو في سوريا أو في مصر أو العراق أو المغرب، لكنّهم لا يكتبون قصيدةً..."[12].

ولئن كانت هذه الآراء والأحكام تصدر من شعراء ذوي مكانةٍ كبيرةٍ في الشّعر العربيّ الحديث فإنّها لا تعتمد كفايةً على حججٍ كافيةٍ ومقنعةٍ، ولا تحتكم إلى المميّزات الجوهريّة لفنّ الشّعر، ولا تأخذ في حسبانها فكرتَي "التّحوّل" و"الهيمنة" في نظريّة الأجناس الأدبيّة. فالحكم على انتماء قصيدة النّثر إلى جنس الشّعر أو عدم انتمائها إليه إنّما ينبغي أن ينظر إلى الخصائص العامّة المهيمنة في نصوصها الجيّدة والرّاقية. ولئن كانت الأجناس الأدبيّة تتداخل

أحيانًا وتتقاطع في عمليَّة الكتابة فإنَّه لا بدَّ أن تُهيمن، في آخر المطاف، صفاتٌ نوعيَّةٌ خاصَّةٌ في النَّصّ؛ فإمَّا أن تُهيمن فيه صفات الشِّعر أو صفات أحد أجناس الكتابة النَّثريَّة الأخرى أو أحد مستوياتها. ويُقصد بالصّفات هنا الصّفات أو الخصائص النَّوعيَّة أو الجوهريَّة في الجنس الأدبيّ. وهي في الشّعر ثلاثٌ؛ هي: التَّشكيل اللُّغوي، والتَّشكيل الإيقاعيُّ، والرُّؤيا الشّعريَّة. وسوف يُلاحظ القارئ المتتبّع أنَّ النَّماذج الجيّدة في قصيدة النَّثر تتوفَّر على هذه الخصائص؛ أمَّا النَّماذج الضَّعيفة في مستواها الفنّيّ والإبداعيّ فهي بالفعل أقرب إلى النَّثر العاديّ من الشّعر ، علمًا أنَّ الجنس الأدبيَّ، ولا سيَّما الشّعر ، يخضع للتَّجديد والتَّحوُّل الدَّاخليّ وليس ذا طبيعةٍ جامدةٍ، مع محافظته على هُويَّته الأساسيَّة وعناصره الجوهريَّة المميّزة إيَّاهُ كنوعٍ أدبيّ؛ ذلك أنَّ "النَّصّ يُحيل إلى اللُّغة، إنَّه مثلها يخضع لبنيةٍ، لكنَّها بنيةٌ لا مركز لها ولا تعرف الانغلاق"[13].

ولئن أقصى بعضهم قصيدة النَّثر من الشّعر لخروجها عن بعض العناصر التَّقليديَّة المألوفة في العمود الشّعريّ العربيّ، وعدَّها عملًا مذمومًا وتقصيرًا مُعيبًا، وإن كانت تلك العناصر متحوّلةً وغير ثابتةٍ، فإنَّما فعل ذلك مُنطلقًا من نظرةٍ شكليَّةٍ محافظةٍ لا تهتمُّ إلَّا بعنصري الوزن والتَّفعيلة في الشّعر، وتُهمّش العناصر أو الخصائص الأخرى الَّتي تُميّزه على مستوى اللُّغة والإيقاع والبناء النَّصّيّ والرُّؤيا الشّعريَّة[14].

ج- إشكاليَّة الوزن والإيقاع:

إنَّ الوزن العروضيَّ الَّذي يتَّخذه هؤلاء الشُّعراء منطلقًا لرفض انتماء نصوص هذه التَّجربة الجديدة إلى الشّعر ليس عنصرًا جوهريًّا ثابتًا ونوعيًّا في الشّعر ؛ فالتَّشكيل الإيقاعيُّ هو الشَّرط الضَّروريُّ والجوهريُّ في الخطاب الشّعريّ وليس الوزن العروضيّ الَّذي يُمثّل إحدى التَّشكيلات الإيقاعيَّة الممكنة للشّعر العربيّ؛ فهو ليس التَّشكيل الإيقاعيّ النّهائيّ الوحيد المتاح. فالإيقاع الحرُّ المفتوح والمتنوّع هو الأصل، وهو أسبق من الوزن وأعمّ منه؛ ويتحقَّق بتكرار ظواهر صوتيَّةٍ وفق نسقٍ مفتوح من غير تقنينٍ، مع وجود فجواتٍ ومسافات توتُّرٍ فاصلةٍ بينها بقصد تكسير الرَّتابة الَّتي تنشأ من التّكرار المطلق.

وقد ارتبط الشّعر في بداياته الأولى، وفي أبسط صوره، بالتَّشكيل الإيقاعيّ الواسع والمتعدّد، وليس بالأوزان والتَّفعيلات المضبوطة والقواعد الصَّارمة؛ ثمَّ إنَّ الوزن غير كافٍ للدَّلالة على انتماء النَّصّ الإبداعيّ إلى الشّعر ؛ فكثيرٌ من النُّصوص والمنظومات موزونة مُقفَّاة ولكنَّها ليست شعرًا. لذلك بات من الخطأ اليوم أن نقول إنَّ الشّعر لا يقوم إلَّا بالتَّلاؤم مع شكلٍ وزنيّ معيَّن؛ لأنَّ الخطاب الكلاميّ قد يكون شعريًّا حتَّى إن لم يُحافظ على الوزن[15].

يقول "عزّ الدّين المناصرة": "قصيدة النَّثر خاطرةٌ نثريَّةٌ ذات لغةٍ شعريَّةٍ أو هي جنسٌ كتابيٌّ خنثى تنقصها الدَّلالة الصَّوتيَّة وينقصها الإيقاع الشّعريُّ رغم اشتمالها على إيقاعٍ نثريّ وصور شعريَّةٍ ولغةٍ شعريَّةٍ. الإيقاع الموجود في قصيدة النَّثر هو إيقاعٌ نثريٌّ وليس إيقاعًا شعريًّا لأنَّه يفتقد إلى خاصيَّة الانتظام التّكراري..."[16].

ويقول "أحمد عبد المعطي حجازي" في هذا الخصوص: "إلى أيّ حدّ يُمكن أن تستغني القصيدة عن الإيقاع. هذا يقودنا إلى التَّفريق بين القصيدة والكتابة الشّعريَّة، لأنَّ الكتابة شيءٌ يختلف عن القصيدة. وهذا يدعوني إلى التَّساؤل عن مدى حرّيَّتنا في إسقاط الإيقاع وأقصد به الوزن تحديدًا، وأن تظلَّ القصيدة قصيدةً. أنا أُنكر أو أشكُّ على الأقلّ في إمكان أن تظلَّ القصيدة قصيدةً في حال حدوث ذلك..."[17].

والحقّ أن الفرق بين إيقاع الشّعر وإيقاع النَّثر لا يكمن في أنَّ الأوَّل موزون والثَّاني غير موزونٍ؛ فهذا يدلُّ على نظرةٍ شكليَّةٍ سطحيَّةٍ لا تنفذ إلى اشتغال مكوّنات النَّصّ الشّعريّ، بل يكمن الفرق في أنَّ الإيقاع الشّعريّ دالٌّ بنفسه، ويقوم بوظيفةٍ صوتيَّةٍ ودلاليَّةٍ رمزيَّةٍ وجماليَّةٍ، وفي كونه يشتغل في تضافرٍ وتقاطعٍ مع العناصر الأخرى اللُّغويَّة والتَّركيبيَّة والتَّصويريَّة الَّتي تُكوّن بنية النَّصّ الشّعريّ. بل إنَّ الإيقاع في الشّعر هو المميّز الجوهريّ والمحرّك الأساسيّ له والمنسّق الدَّاخليّ لاشتغال النَّصّ الشّعريّ في حركته الدَّاخليَّة؛ فهو "الدَّالّ الأكبر في الخطاب الشّعريّ، به وبتفاعله مع الدَّوالّ الأخرى اللّانهائيَّة للنَّصّ يُبنَى الخطاب الشّعريّ، ومسار التَّفاعل بينها هو ما يُحقّق للخطاب دلاليَّته"[18].

ثمَّ إنَّ النُّصوص الجيّدة من قصيدة النَّثر لا تخلو من الإيقاع الشّعريّ ولا تخضع لإيقاع النَّثر كما يرى المناصرة، بل تبني إيقاعها الخاصّ وتخلق تشكيلاتها الإيقاعيَّة بآليَّاتٍ وطرقٍ مختلفةٍ تُفارق النَّماذج العروضيَّة والإيقاعيَّة التَّقليديَّة المتوارثة. وليس خافيًا أنَّ تحقيق هذا النَّمط من التَّشكيل الإيقاعيّ أصعب من اتّباع التَّشكيلات الوزنيَّة الجاهزة. وهو، وإن كان يُتيح هامشًا واسعًا من حرّيَّةٍ في البناء والتَّشكيل، فإنَّ له شروطه وصعوباته؛ إذ يحتاج إلى ذوقٍ موسيقيّ، وإلى إحساسٍ دقيقٍ بالتَّناغم والتَّنوُّع الإيقاعيَّين، وإلى قدرةٍ على الخلق والتَّشكيل وتحقيق التَّفاعل مع العناصر الأخرى الَّتي تُكوّن بنية النَّصّ الشّعريّ؛ لأنَّ الإيقاع في الشّعر لا يُمكن تصوُّره مستقلًّا أو معزولًا عن العناصر الأخرى أو بعيدًا من وظيفته البنائيَّة والدَّلاليَّة[19].

ثمَّ إنَّ القول قولًا مطلقًا بغياب الإيقاع الشّعريّ في قصيدة النَّثر قولٌ غير دقيقٍ ولا يدلُّ على متابعةٍ دقيقةٍ وشاملةٍ لما ينشر ضمن هذه الحركة من نصوصٍ وتجارب متنوّعةٍ. ففي محاولةٍ لرصد آليَّات التَّشكيل الإيقاعيّ في قصيدة النَّثر نجد ظواهر عديدةً؛ منها:

1- تكرار الأصوات - الصَّوائت القصيرة والطَّويلة - بمراكمتها وتوزيعها بطريقةٍ معيَّنةٍ داخل الأسطر الشّعريَّة ضمن مقطعٍ محدَّدٍ أو ضمن جميع مقاطع النَّصّ بأحجامٍ وأشكالٍ مختلفةٍ في سياقٍ مقصديَّةٍ دلاليَّةٍ ورمزيَّةٍ؛ إذ إنَّ "للأصوات قيمة تعبيريَّة أحيانًا تأتيها من خصائصها الفيزيائيَّة (الطَّبيعيَّة) والأكوستيكيَّة (السَّمعيَّة) ومن التَّداعي بالمشابهة..."[20].

2- تكرار الألفاظ المتجانسة صوتيًّا كلّيًّا أو جزئيًّا من طريق الاشتقاق أو التَّجنيس أو التَّرديد...

3- ترديد ألفاظٍ متماثلةٍ صوتيًّا ودلاليًّا أو علاماتٍ وتيماتٍ متماثلةٍ دلاليًّا، أو رمزيًّا من طريق التَّرادف والتَّداعي والاستدارة... وهذا يدخل ضمن ما يُمكن تسميته الإيقاع الدَّلاليّ.

4- التَّوازي: وهو ذو طبيعةٍ صوتيَّةٍ تركيبيَّةٍ يتحقَّق بتكرار صيغ وتراكيب متماثلةٍ في البنية النَّحويَّة والصَّرفيَّة، وفي الطُّول والمسافة والزَّمنيَّة، وفي طبيعتها التَّنغيميَّة أيضًا. إذ إنَّ "بنية الشِّعر هي بنية التَّوازي المستمرّ... هناك نسقٌ من التَّناسبات المستمرَّة على مستوياتٍ متعدّدةٍ: في مستوى تنظيم وترتيب البنى التَّركيبيَّة، وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النَّحويَّة، وفي مستوى تنظيم وترتيب التَّرادفات المعجميَّة وتطابقات المعجم التَّامَّة. وفي الأخير، في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التَّطريزيَّة. وهذا النَّسق يُكسب الأبيات المترابطة بواسطة التَّوازي انسجامًا واضحًا وتنوُّعًا كبيرًا في الآن نفسه..."[21].

5- التَّشكيل الهندسيّ لفضاء النَّصّ، وهو ما يدخل ضمن الإيقاع البصريّ الَّذي يتحقَّق بالتَّماثل والاختلاف بين أشكالٍ خطِّيَّةٍ أو هندسيَّةٍ بصريَّة، إذ جُمِع الكتابة الشِّعريَّةُ والرَّسم التَّشكيليُّ معًا.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ هناك حقًّا نصوصًا لا تهتمُّ كثيرًا بالإيقاع إلَّا ما جاء عفويًّا تلقائيًّا؛ إذ تُركِّز على شعريَّة اللُّغة والصُّورة والرُّؤيا.

لذلك فمن الضَّروريّ أن نُعيد طرح نصوص هذه الحركة وتجاربها للتَّأمُّل النَّظريّ والمساءلة النَّقديَّة لإبراز أشكالها وإبدالاتها، وتدقيق المفاهيم والمصطلحات المرتبطة بها. ولا بدَّ من حركةٍ نقديَّةٍ واسعةٍ وجادَّةٍ تُواكب سرعة انتشارها انتشارًا عشوائيًّا، في أحيانٍ كثيرةٍ، يُسيء إليها ولا سيَّما في ظلّ انتشار "القصيدة الفايسبوكيَّة" الَّتي ينحو روَّادها منحى قصيدة النَّثر غالبًا إمَّا لظنّهم باستسهال كتابتها مُتفلّتين من أيّ شروطٍ وقواعد فنّيَّةٍ صارمةٍ وإمَّا لتمكُّن أصحابها وإمَّا اندفاعًا وراء "موضة" التَّجديد الشِّعريّ والكتابيّ؛ وفي غمرة ازدحام النُّصوص يتضاءل الهمُّ بغربلتها لتمييز الجيّد من الرَّديء، والشِّعر من غير الشِّعر.

***

الهوامش

* - يُعدّ أطروحة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها في المعهد العالي للدكتوراه - الجامعة اللبنانية

(1) جبرا إبراهيم جبرا. "الحداثة في الشّعر، والجمهور: جدليَّة القطيعة والتَّواصل". مجلَّة الفصول. القاهرة - مصر، مج: 15، عد: 2، ج1، صيف 1996، ص 12.

(2) يمنى العيد. في القول الشّعريّ. الرّباط - المغرب، دار توبقال، ط1، 1987، ص 25.

(3) خالدة سعيد. أفق المعنى. بيروت - لبنان، دار السَّاقي، ط1، 2018، ص 16.

(4) أدونيس. فاتحة لنهايات القرن. بيروت، دار العودة، ط1، 1981، ص 321.

(5) محمَّد بنيس. الشّعر العربيّ الحديث، بنياته وإبدالاته (4- مساءلة الحداثة). الدَّار البيضاء- المغرب، دار توبقال للنَّشر، ط1، 1991، ص 160.

(6) عبَّاس الجراري. الثَّقافة في معركة التَّغيير. الدَّار البيضاء، دار النَّشر المغربيَّة، ط1، 1972، ص 44.

(7) أدونيس. الشّعريَّة العربيَّة. بيروت - لبنان، دار الآداب، ط1، 1985، ص 93-95.

(8) أدونيس. الشّعريَّة العربيَّة. ص 92-93.

(9) أدونيس. ها أنت، أيُّها الوقت. بيروت، دار الآداب، ط1، 1993، ص 169.

(10) عز الدّين المناصرة. قصيدة النَّثر (المرجعيَّة والشّعارات). رام الله - فلسطين، منشورات بيت شعر، ط1، آب/أغسطس، 1998، ص 13.

(11) المرجع نفسه. ص 14.

(12) م. ن. ص 19.

(13) رولان بارت. درس السّيميولوجيا. تر: عبد السَّلام بنعبد العالي. تقد: عبد الفتَّاح كليطو. الدَّار البيضاء - المغرب، دار توبقال للنَّشر، ط3، 1993، ص 62.

(14) كمال بو ديب. جدليَّة الخفاء والتَّجلّي. بيروت- لبنان، دار العلم للملايين، ط1، 1979، ص 94.

(15) الشَّكلانيُّون الرُّوس. نظريَّة المنهج الشَّكليّ. تر: إبراهيم الخطيب. بيروت، مؤسَّسة الأبحاث العربيَّة، ط1، 1982، 55-56.

(16) عز الدّين المناصرة. قصيدة النَّثر (المرجعيَّة والشّعارات). ص 17-18.

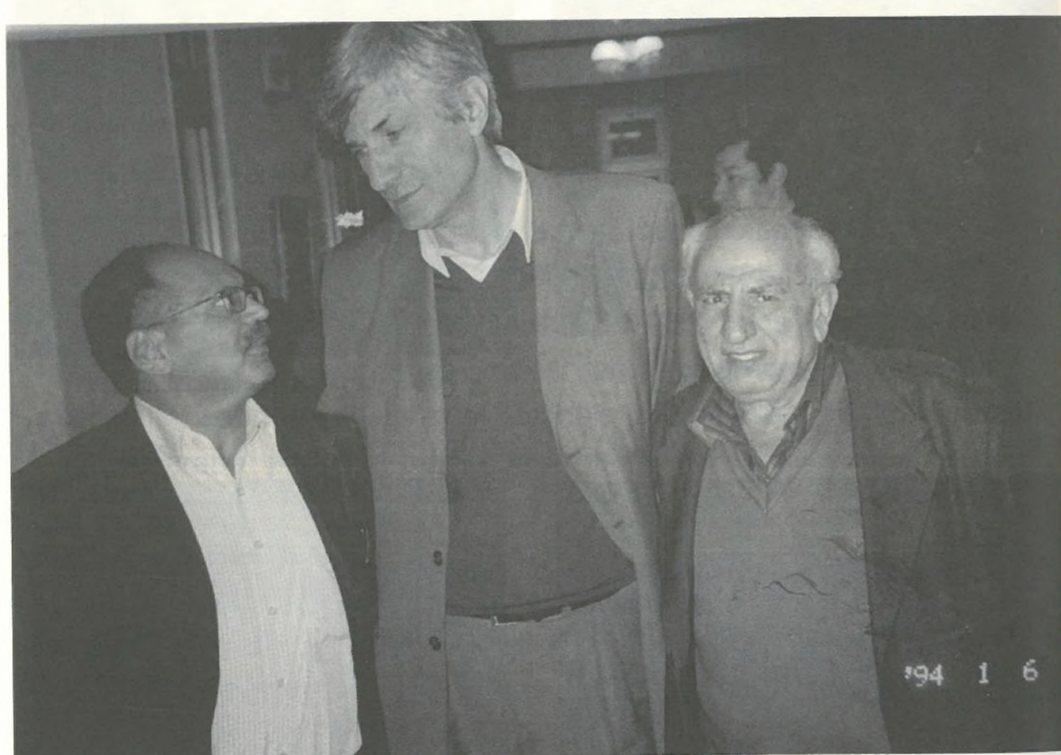
(17) المرجع نفسه. ص 19.

(18) محمَّد بنيس. الشّعر العربيّ الحديث بنياته وإبدالاته (2-الرُّومانسية العربيَّة). الدَّار البيضاء- المغرب، دار توبقال للنَّشر، ط2، 2001، ص 69.

(19) م. ن (1- التَّقليديَّة). ص 178.

(20) محمَّد مفتاح. تحليل الخطاب الشّعريّ. الدَّار البيضاء- المغرب/ بيروت- لبنان، المركز الثَّقافيّ العربيّ، ط4، 2005، ص 35.

(21) رومان ياكبسون. قضايا الشّعريَّة. تر: محمّد الولي، مبارك حنُّون. الدَّار البيضاء- المغرب، دار توبقال للنَّشر، ط1، 1988، ص 105-106.



الأستاذجودت فخر الدين - فرحان صالح - عبد الكريم الرازحي